

**INFLUENCIAS DISCURSIVAS DEL TEATRO NORTEAMERICANO DE
FINALES DEL SIGLO XIX Y PRINCIPIOS DEL XX EN LA FORMULACIÓN
DEL CINE CLÁSICO DE HOLLYWOOD**

Pablo Iglesias Simón

Resumen: Con el objetivo de alcanzar el prestigio del teatro y conquistar al público de masas, la industria hollywoodiense adoptó como referentes los usos dominantes sobre los escenarios estadounidenses en los comienzos del siglo XX. Así, el modo de representación clásico se configuró siguiendo los principios y emulando la funcionalidad de los recursos escénicos contemporáneos a su formación.

Referencia para citas: “Influencias discursivas del teatro norteamericano de finales del siglo XIX y principios del XX en la formulación del cine clásico de Hollywood”, en *Cinema i teatre: influències i contagis*. Girona: Fundació Museu del Cinema-Collecció Tomàs Mallol y Ajuntament de Girona, 2006. Págs. 287-296.

Summary / Abstract: With the aim of equalling the prestige of the theatre and conquering mass audiences, the Hollywood film industry adopted the methods dominant on American stages in the early twentieth century as references. Thus the classical mode of performance was shaped by following the principles and emulating the functionality of theatrical resources at the time of its formation.

Quotation Reference: “Influencias discursivas del teatro norteamericano de finales del siglo XIX y principios del XX en la formulación del cine clásico de Hollywood”, en *Cinema i teatre: influències i contagis*. Girona: Fundació Museu del Cinema-Collecció Tomàs Mallol y Ajuntament de Girona, 2006. Pages. 287-296.

Sommaire: Afin d’atteindre le prestige du théâtre et de conquérir le public de masse, l’industrie hollywoodienne a adopté comme référents les usages qui dominaient les scènes de théâtre des États-Unis au début du Xxe siècle. C’est ainsi que le genre de représentation classique se façonna suivant les principes de la fonctionnalité des ressources scéniques contemporaines de leur formation et en les copiant.

“Influencias discursivas del teatro norteamericano de finales del siglo XIX y principios del XX en la formulación del cine clásico de Hollywood”, en *Cinema i teatre: influències i contagis*. Girona: Fundació Museu del Cinema-Collecció Tomàs Mallol y Ajuntament de Girona, 2006. Pages. 287-296.

INFLUENCIAS DISCURSIVAS DEL TEATRO NORTEAMERICANO DE FINALES DEL SIGLO XIX Y PRINCIPIOS DEL XX EN LA FORMULACIÓN DEL CINE CLÁSICO DE HOLLYWOOD

Pablo Iglesias Simón

Este artículo tiene por objeto dejar constancia de lo expuesto en el 5º Seminario sobre los Antecedentes y los Orígenes del Cine, dedicado al tema *Cine y teatro: influencias y contagios*, y resumir brevemente los resultados de nuestras investigaciones.

- OBJETIVO DE LA INVESTIGACIÓN

Son más que evidentes las múltiples motivaciones económicas que llevaron a las grandes productoras hollywoodienses a la importación de los criterios estéticos y los mecanismos discursivos del teatro norteamericano con el objetivo de conquistar al público de masas. El cine en los Estados Unidos de Norteamérica comenzó a exhibirse en los teatros de variedades como un número más de vodevil. Sin embargo, los productores y exhibidores cinematográficos aspiraban a dar a su producto un aire de prestigio que le situara a la altura del teatro propiamente dicho. Para ello la industria cinematográfica se vio sometida a diversos procesos de transformación. Gracias a ellos alcanzó la misma complejidad que el resto de las industrias del país asegurando, a través de una división del trabajo y una producción en masa, la estandarización y diferenciación del producto. Este proceso de transfiguración que hizo que la industria, tal y como nos señala Staiger¹, transitara diversos sistemas de producción, fue parejo a:

- **Un cambio de lugar de exhibición**, produciéndose una evolución desde la inexistencia de un espacio preciso, pasando por los nickelodeones hasta llegar a las grandes salas de proyección, como el Strand Theatre regentado por S. L. Rothafel, concebidas a imagen y semejanza de los grandes teatros.
- **Un cambio de duración de las películas**, pasando las mismas de un solo rollo al largometraje, de duración similar a la de las obras teatrales al uso.
- **Una imitación y apropiación de los principales valores teatrales publicitables**, tales como la espectacularidad, el realismo o el *star-system*.

¹ Ver David BORDWELL, Janet STAIGER y Kristin THOMPSON. *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Editorial Paidós, 1997.

- **Una importación de muchos profesionales teatrales** de segunda fila (para absorber prácticas y conocimientos) y de reconocido prestigio (para adquirir un aire de respetabilidad).
- **Una imitación de ciertos modelos de exhibición**, como ocurrió por ejemplo con los *road shows* que se concibieron siguiendo el modelo de las compañías itinerantes.
- **Una adaptación de numerosos textos teatrales de éxito.**
- **Una adquisición de los procedimientos estéticos y narrativos del modelo teatral dominante.**

Teniendo en cuenta todos estos aspectos, el objetivo de nuestras investigaciones ha sido fundamentalmente constatar el último de ellos. De esta forma, nos ha interesado demostrar cómo los principios que regirían el Cine Clásico de Hollywood (1917-1960) tuvieron su origen en aquellos que se imponían sobre los escenarios durante el período previo y contemporáneo a su período de formación (1908-1917). En este sentido, hemos partido de nuestra certidumbre de que las interrelaciones entre el cine y teatro, en la mayoría de las ocasiones, lejos de ser perjudiciales como ampliamente se ha argumentado, permiten ampliar las virtualidades expresivas de ambos medios, dotándolos (o motivando la creación) de herramientas discursivas audiovisuales nuevas y a la vez contenidas dentro de los principios que establecen la especificidad de cada medio. Así, hemos pretendido demostrar cómo todas aquellas asimilaciones de resultados y principios que se hacen por medio de la analogía son sumamente enriquecedoras. Entendemos como asimilación por analogía a toda aquella consecución y adopción de resultados y principios estéticos, expresivos o narrativos pertenecientes en principio a un medio concreto, a través de nuevas soluciones originales y coherentes con las idiosincrasias de otro medio. De esta forma, el modo de representación del Cine Clásico de Hollywood adoptará los principios del teatro comercial estadounidense previo y contemporáneo, resolviéndolos no con los mismos recursos genuinamente teatrales que se desarrollaban sobre las tablas sino mediante procedimientos análogos y, en muchos de los casos, específicamente cinematográficos.

- PROCEDIMIENTOS DE INVESTIGACIÓN

En lo que se refiere a la metodología que utilizamos debemos resaltar que la misma fue interdisciplinar. De este modo, nos interesamos por procedimientos aplicables a ambos medios (teatral y cinematográfico) y que sobre todo los analizaran desde una

perspectiva eminentemente audiovisual. Nos valimos de herramientas cercanas a enfoques históricos, de recepción, formalistas, narrativos, cognitivos y estéticos, utilizando planteamientos teóricos cercanos, entre otros, a Bordwell, Thompson, Brewster y Jacobs, Burch, Chatman, Hormigón o Schmidt.

El proceso de trabajo que seguimos se dividió en dos partes. En primer lugar, buscamos verificar las características propias del Cine Clásico de Hollywood. Para ello nos basamos en diversos estudios más o menos actuales realizados sobre el tema, distintos escritos, tanto libros como artículos, de directores, guionistas, productores, actores, compositores, etc. de su época de formulación y esplendor y diferentes películas. En segundo lugar, una vez constatados estos principios, perseguimos demostrar cómo en el teatro estadounidense de comienzos del siglo XX se puede confirmar la existencia de idénticos requerimientos. En este apartado, estudiamos artículos y textos teóricos de la época, textos dramáticos, libros de dirección originales, fotografías y diagramas que nos pudieran indicar los mecanismos tanto dramáticos como de puesta en escena desarrollados en este contexto. Además inauguramos un nuevo método de análisis del hecho escénico del pasado a través de la reconstrucción de puestas en escena específicas, en concreto de la escenificación de David Belasco de *The Rose of the Rancho*, obra que ejemplifica todos los principios dramáticos y escénicos de la época en tierras estadounidenses.

- RESULTADOS OBTENIDOS

En primer lugar, a la vista de la documentación analizada pudimos verificar que el objetivo principal que persigue el Cine Clásico de Hollywood, junto con el lucrativo, es entretener al espectador, alejándole de sus quehaceres y preocupaciones cotidianas e introduciéndole en la historia planteada por la ficción cinematográfica. Esta ficción cinematográfica clásica presentará un mundo idealizado, reconfortante y acorde con los esquemas morales dominantes. Esta finalidad la sugieren Emerson y Loos al referirse a los principios que debe tener en cuenta un guionista para responder a las demandas del público:

El [guionista] aficionado debe recordar siempre que la gente va a la sala de cine para olvidar sus problemas y volver a ser joven en un mundo de héroes y heroínas donde al final todo es como debe ser.²

² John EMERSON y Anita LOOS. *How to Write Photoplays*. New York: The James A. McCann Company, 1921. Págs. 74-75.

Este objetivo fundamental implica una serie de principios que respetarán la mayoría de las películas clásicas:

- **Un modelo dramático basado en la unidad, la causalidad, el personaje central, el conflicto, la clausura y la verosimilitud.** En este modelo dramático, la figura del personaje central tendrá una importancia capital al estructurarse, tanto la fábula como la trama, a través de los conflictos que surgirán a raíz de los obstáculos que se opondrán a los objetivos del héroe. La clausura (el hecho de que la película se presente como una entidad unitaria, completa y sin fisuras) evitara que el espectador cuestione la propia narración, formule preguntas sobre el universo diegético no propuestas por la propia película y no obtenga respuestas a las expectativas que se le plantean. A nivel dramático, asimismo, se hace notar cierta predisposición por el final feliz, tanto en un sentido estricto como más amplio (es decir, encubierto en un supuesto final trágico que, no obstante, es complaciente con los esquemas morales dominantes del espectador implícito). Por último, se constata una preferencia por la verosimilitud (creación de un universo coherente en el que las cosas son como deben ser) frente a la fidelidad (presentación de las cosas como son). De esta forma el realismo se concibe como un barniz capaz de asegurar la implicación del espectador en la historia contada, excluyéndose múltiples aspectos del acontecer real como la azarosidad, los sucesos considerados inmorales, los comportamientos ambiguos y contradictorios, etc.
- **Unos procedimientos de dirección totalmente supeditados a la máxima claridad e inteligibilidad en cuanto a la exposición de la historia y al control de la recepción del espectador.** En este sentido se intentará una total accesibilidad de aquello que se cuenta, así como una exposición clara, ordenada y unívoca, que propicie tanto un absoluto control de la construcción del relato que realiza el espectador como una conveniente dirección de su atención. Ésta se conseguirá a través de la composición (centrado, equilibrio, frontalidad, profundidad, triangulaciones, etc.), el movimiento de los actores, el cambio de plano, el movimiento de cámara, la iluminación selectiva, el enfoque, los intertítulos en la época muda, el diálogo en la sonora y la música y los efectos de sonido tanto en la muda como en la sonora. La claridad de la intervención de los distintos recursos implicará también una continuidad (*raccord*), que propiciará una orientación inequívoca del espectador, que será

guiado a largo de la cronología de la película clásica sin apenas esfuerzo personal. En el caso del cambio de plano estas claridad y continuidad se traducirán en la archiconocida Ley del Eje o de 180° (que estableció que los diferentes planos con los que se mostrara una acción debían ser rodados desde el mismo lado de un eje imaginario) que tendrá como resultado los *raccords* de mirada, posición y dirección. No cabe duda que esta Ley del Eje pretendía compatibilizar el cambio de plano con una orientación del espectador análoga a la del público teatral situado invariablemente frente al escenario al otro lado del proscenio.

- **Un borrado de los mecanismos de enunciación.** Tal y como indicaran Arthur Hardy y R. W. Conant: “La pantalla debe asemejarse a una lámina de cristal a través de la que el espectador mira la escena real”³. Así, el Cine Clásico intentará que todos los mecanismos artificiales y convencionales que construyen el discurso pasen desapercibidos, de forma que el espectador centre su atención fundamentalmente en aquello que ocurre dentro de la ficción. Esto se logra a través de: una configuración dramática que evita la presencia expresa de intervenciones narrativas externas o las sitúa en momentos específicamente codificados (principios y finales); una motivación de los recursos narrativos aparentemente interna y supeditada a la óptima presentación de los hechos, presentados como observados por un espectador ideal; una motivación realista entendida como medio de ocultación del origen tecnológico y arbitrario de los procedimientos discursivos y no como fin revelador; una invulnerabilidad e invisibilidad del sujeto espectral; y una distracción de la selección y fragmentación que implican la acción de los recursos de dirección de la atención del espectador.
- **La búsqueda de la identificación emocional del espectador** con aquello que se le muestra y, en especial, con los puntos de vista y los sentimientos de los personajes protagonistas. En este sentido, no sólo se pretende que el espectador entienda lo que se le presenta sino que en cierto sentido lo sienta.

³ Arthur HARDY y R. W. CONANT. “Perspective considerations in taking and projecting motion pictures”, *Transactions of the Society of Motion Pictures Engineers*. Vol. 12. N° 33. 1928. Pág 117.

Tal y como nos indica en 1918 Freeburg: “El atractivo intelectual de una película es insignificante en comparación con su atractivo emocional”⁴.

Cabe destacar que las características que acabamos de señalar en ocasiones son subvertidas. No obstante estas insurrecciones a las normas clásicas estarán en la mayoría de las ocasiones comprendidas dentro del propio modo de representación y constituirán excepciones (claramente codificadas e identificadas) que confirman estas reglas.

En segundo lugar, hemos podido constatar como todos y cada uno de los principios arriba expuestos son los mismos que dominaban las prácticas dramáticas y escénicas del teatro que se presentaba en Broadway, cuyo máximo representante era el autor y director David Belasco, a finales del siglo XIX y principios del XX. Los múltiples manuales en relación a la escritura de textos dramáticos pertenecientes a este contexto que hemos consultado, coinciden en señalar la necesidad de que éstos respondan a las imposiciones comerciales del negocio del teatro y busquen entretener al espectador, a través de su inmersión en la realidad atractiva y acorde a sus esquemas morales planteada por la ficción.

Para alcanzar este fin, el teatro de Broadway optó por abrazar los mismos principios que luego se impondrían en el seno del modo de representación del Cine Clásico de Hollywood.

Antes de pasar a hablar brevemente de estos principios, debemos aclarar que, como ya sugirió Vardac⁵, el teatro comercial de Broadway en esta época debe entenderse como el resultado de una evolución en el mundo teatral que se produjo durante el siglo XIX. Haciéndose una apuesta por lo audiovisual en detrimento de lo exclusivamente textual, se hizo sentir en el teatro una tensión entre una dramaturgia de raíces románticas dotada de numerosos componentes melodramáticos (cambios rápidos de espacio y tiempo, espectacularidad, tipificación de los personajes, etc.) y una presentación realista. Así, el teatro que se hará mayoritariamente en Broadway se situará a medio camino entre estos dos extremos: el teatro de las compañías itinerantes estadounidenses en el que una dramaturgia melodramática estará acompañada aún del

⁴ Victor Oscar FREEBURG. *The Art of Photoplay Making*. New York: The Macmillan Company, 1918. Pág. 18.

⁵ Ver A. Nicholas VARDAC. *Stage to Screen. Theatrical Origins of Early Film: David Garrick to D. W. Griffith*. New York: Da Capo Press, Inc., 1949.

antiguo sistema de telones y bastidores; y el nuevo teatro realista revolucionario europeo, del que a nivel dramático podríamos nombrar a personalidades tales como Ibsen, Strindberg, Chéjov, etc. y a nivel de dirección escénica a precursores como la compañía de los Meiningen, Antoine, Stanislavski o Brahm, que no sólo centrará sus esfuerzos en la presentación de las obras teatrales sino también en una renovación temática. En el mundo teatral estadounidense las compañías itinerantes empezaron a ser rechazadas a principios del siglo XX por la excesivamente evidente convencionalidad de su presentación. Al mismo tiempo, los temas planteados en muchos de los textos realistas europeos fueron repudiados por el público norteamericano por considerar que atentaban contra la moral burguesa dominante. De esta forma, para contentar a ambas posturas, el teatro comercial exitoso de Broadway mantuvo muchos de los aspectos dramáticos heredados del melodrama, pero optó por presentarlos bajo una versión simplificada y superficial de los preceptos escénicos del realismo europeo.

Como resultado de lo dicho, el teatro comercial de Broadway seguirá también los siguientes principios:

- **Un modelo dramático dominado por la búsqueda de la claridad, la causalidad, la importancia del personaje central, los objetivos, los obstáculos, el conflicto, la clausura y un particular concepto de realismo.**

La claridad impone que todo aquello que se muestre sobre la escena debe ser fácilmente entendible por el espectador medio, huyéndose de toda ambigüedad o incógnita sin resolver. La necesidad de que todo aquello que suceda tenga una justificación y la progresión dramática respete las leyes causa-efecto, se admite como una recuperación de los principios aristotélicos y es uno de los pocos puntos de divergencia con el modelo melodramático precedente (en este caso con la manifiesta arbitrariedad que domina su construcción dramática, en especial, en los giros repentinos y casuales que se producen en los desenlaces). Tanto la importancia del personaje central, como la configuración de la progresión dramática en torno a los conflictos que surgen por la aparición de obstáculos que se oponen a los objetivos de éste, se heredan del esquema melodramático (la oposición héroe-villano) y se ven reforzadas por las teorías de Brutenière de finales del siglo XIX que calan muy hondo en el teatro norteamericano. La clausura se presenta de igual forma en los textos dramáticos de esta época, abogándose por impedir que el espectador cuestione el modo en que se le presenta el mundo ficcional, formule preguntas no

planteadas por el drama o no vea cumplidas las expectativas que se le despiertan. Asimismo, al igual que sucederá con las películas clásicas y también continuando el modelo melodramático, se presentará una cierta predilección por los finales felices, para ceder ante las supuestas exigencias del público. Por último, con respecto al realismo a nivel dramático, no hay que olvidar que los textos de autores como Ibsen sólo fueron presentados en los teatros estadounidenses tras experimentar un profundo proceso de adaptación, con vistas a someterlos a los esquemas morales dominantes y dotarlos de un final feliz y complaciente. Por tanto, a diferencia del naturalismo revolucionario europeo, el realismo teatral norteamericano de finales del siglo XIX y principios del XX hay que definirlo como conservador, superficial, ilusionista, y edulcorado. Es conservador en cuanto que no se plantea como una ruptura, como sucedía en Europa, con los planteamientos teatrales precedentes, sino más bien como su evolución natural en respuesta a los nuevos gustos del público. El realismo se identifica con un nuevo criterio estético superficial, ajeno a cualquier renovación temática, que se basa en el respeto a la probabilidad y a la verosimilitud, garantizando la implicación del espectador y el ocultamiento de la artificiosidad y la arbitrariedad de los procedimientos dramáticos. Nos atrevemos a describirlo como edulcorado en tanto y en cuanto desecha, de nuevo en oposición a lo que ocurría en el viejo continente, todo aquello que pueda resultar desagradable o atente contra las normas morales de la época.

- **Unas directrices que debe cumplir toda puesta en escena que resaltarán la necesidad de que ésta transmita el sentido fundamental del texto dramático, dirija la atención del espectador, oculte la arbitrariedad de sus mecanismos, tienda a configurar un discurso continuo y sea clara y unívoca.** Un análisis pormenorizado de los principales recursos escénicos (composición, movimiento de los actores, iluminación, vestuario, escenografía, interpretación, música y efectos de sonido) desarrollados sobre los escenarios estadounidenses en esta época nos confirma este extremo. Así, en lo que respecta a la dirección de la atención del espectador ésta se conseguirá, por ejemplo, mediante la iluminación selectiva por la que abogaban MacCandless y Hartmann, la utilización de músicas asociadas o la variación de la composición por medio del movimiento escénico tal y como se

aprecia en las acotaciones y diagramas contenidos en los libros de dirección de David Belasco que se conservan actualmente en la *Billy Rose Theatre Collection* de la *New York Public Library for the Performing Arts* y en las fotografías de sus montajes. Esta composición dinámica permitía resaltar unos personajes u objetos con respecto a los otros a través de su movimiento, su diferenciación sincrónica y secuencial en los planos horizontal, vertical y transversal, el empleo de las triangulaciones, el centrado, su aislamiento y agrupación o su frontalidad o ausencia de la misma.

- **Un disimulo de la intervención de los recursos dramáticos y escénicos.**

Así, como resultado de la estética realista ilusionista, se tenderá a la ausencia de intervenciones narrativas externas a la ficción, se establecerá la invisibilidad e invulnerabilidad del espectador a través de los principios de la cuarta pared, se dotará a los elementos escénicos de una motivación aparentemente natural y se perseguirá la ocultación de su origen tecnológico y arbitrario. Estos extremos se evidencian a nivel escénico, por ejemplo, con la apuesta por los escenarios tridimensionales y adscritos a un realismo casi fotográfico; la sustitución, siguiendo su pretendida configuración natural, de la iluminación procedente de unas fuentes visibles y colocadas abajo por la que se origina en unas ocultas a la vista del espectador y situadas arriba; o los cambios en el sistema interpretativo, que abandonó toda gestualidad ampulosa e ilustrativa en favor de la contención del comportamiento cotidiano.

- **Una insistencia en la necesidad de despertar determinadas emociones en los espectadores** para conseguir su identificación con aquellas que experimentan los personajes protagonistas. Todos los elementos dramáticos y escénicos, en especial la interpretación, la iluminación y la música, estarán en consonancia con esta exigencia. En este sentido Hamilton indicará en 1910 que el público estadounidense “No acude [a los teatros] para ser edificado o educado; no tiene ningún deseo de que le enseñen: lo que quiere es que se juegue con sus emociones.”⁶

⁶ HAMILTON, Clayton. “The Theory of the Theatre and Other Principles of Dramatic Criticism”, en HAMILTON, Clayton. *The Theory of the Theatre and Other Principles of Dramatic Criticism*. New York: Octagon Books, 1976. Pág. 30. Este libro fue originalmente publicado de forma independiente en 1910.

Siendo todos estos principios idénticos y los recursos por medio de los cuales se resuelven análogos a los que posteriormente gobernarán el Cine Clásico de Hollywood, sobre los escenarios de Broadway se permitirá también la subversión de estas normas de una forma puntual y reglamentada. De igual modo a cómo ocurriría después en el mundo del celuloide hollywoodiense, las excepciones de tipo dramático, genérico y espectacular que se impondrán sobre las tablas, lejos de debilitar el modelo de representación, lo fortalecerán.

- A MODO DE CONCLUSIÓN

Llegados a este punto, esperamos haber dejado constancia de la indudable filiación teatral de los fines y principios que regían el modo de representación propio del cine clásico de Hollywood. Por razones de espacio, nos hemos visto en la obligación de limitarnos a constatar, con la máxima concisión, algunos de los hallazgos efectuados sin tener tiempo de demostrarlos. Teniendo en cuenta que nuestras investigaciones se han volcado en nuestra tesis doctoral (*Trasvases discursivos del teatro de finales del siglo XIX y principios del XX al Cine Primitivo y al Cine Clásico de Hollywood*), aquí simplemente hemos pretendido sintetizar lo confirmado. Invitamos a aquél que esté interesado en profundizar en el tema y tener acceso a las fuentes originales en las que hemos basado nuestros argumentos a que la consulte (Signatura T28635) en la Unidad Bibliográfica y Documental de Tesis Doctorales de la Universidad Complutense situada en la Calle Isaac Peral s/n de Madrid.



Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España

Usted es libre de:

- Copiar, distribuir y comunicar públicamente esta obra.

Bajo las condiciones siguientes:



Reconocimiento. Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el autor o el licenciador.



No comercial. No puede utilizar esta obra para fines comerciales.



Sin obras derivadas. No se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.

- Al reutilizar o distribuir la obra, tiene que dejar bien claro los términos de la licencia de esta obra.
- alguna de estas condiciones puede no aplicarse si se obtiene el permiso del titular de los derechos de autor.

Los derechos derivados de usos legítimos u otras limitaciones reconocidas por ley no se ven afectados por lo anterior.

Éste es un resumen del texto legal (la licencia completa) disponible en:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/legalcode.es>

El autor de esta obra (“Influencias discursivas del teatro norteamericano de finales del siglo XIX y principios del XX en la formulación del cine clásico de Hollywood”) es Pablo Iglesias Simón

Esta licencia sólo tiene aplicación para los textos realizados por Pablo Iglesias Simón. Los derechos de los fragmentos citados e imágenes incluidas pertenecen exclusivamente a sus autores, estando sujetos a las licencias correspondientes, y aquí únicamente se han introducido con carácter de referencia para el presente trabajo científico.

Madrid, 2006